



## Cahiers de littérature orale

82 | 2017

Jouer avec le genre dans les arts de la parole

---

### *La folie*, un espace de « trouble dans le genre ». Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban

*Ethnographies, Gender and Performances in Saint-Alban Psychiatric Hospital.  
An Illustration of "Gender Trouble"*

Aurélie Marchand

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/4335>

DOI : 10.4000/clo.4335

ISBN : 978-2-85831-289-4

ISSN : 2266-1816

#### Éditeur

INALCO

#### Édition imprimée

Date de publication : 11 octobre 2017

ISBN : 978-2-85831-290-0

ISSN : 0396-891X

#### Référence électronique

Aurélie Marchand, « *La folie*, un espace de « trouble dans le genre ». Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 29 octobre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/4335> ; DOI : 10.4000/clo.4335

---



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

# ***La folie, un espace de « trouble dans le genre ».***

## **Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban**

Aurélie MARCHAND  
Université d'Angers

### **La dispute : la metteuse en scène, la comédienne et l'ethnographe**

L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban constitue le chapitre test du projet MADAM. Défini comme un « Manuel d'Auto-Défense À Méditer »<sup>1</sup>, MADAM a pour ambition de partir à la rencontre des « stratégies des femmes » en huit chapitres, dans des lieux traversés par le roman de Lola Lafon : *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (Lafon, 2011). Initié par Hélène Soulié, ce projet féministe itinérant s'inscrit au croisement des sciences sociales et du théâtre performé. Il s'agit de mobiliser les techniques d'enquêtes ethnographiques au service d'une démarche artistique qui consiste ici à aller à la rencontre de femmes soignées dans un hôpital psychiatrique. Nous sommes trois femmes, Aurélie Marchand (ethnographe), Audrey Montpied (comédienne) et Hélène Soulié (metteuse en scène) issues des arts de la parole (le théâtre) et les sciences sociales (sociologie, histoire et ethnographie). La communication entre nous est complexe, nous n'avons pas de terminologies communes et nos opinions divergent tant sur la façon d'appréhender la résidence que sur nos différentes manières d'être féministe. Nous tentons à la fois une approche radicale par une remise en cause totale de la catégorie « femme » dans une

---

1. Projet initié par Hélène Soulié, <https://exitleblog.wordpress.com/madam>.

perspective *queer* et une exploration pragmatique de ce que peuvent être les expériences spécifiques des femmes face aux systèmes d'oppression. De même, des tensions persistent entre la notion de « récit de vie contextualisé » propre aux sciences sociales et l'approche en termes de « paroles », chère à la metteuse en scène.

Nous devons donc partir à la rencontre des patient-e-s et des soignant-e-s de l'hôpital, tout en faisant connaissance entre nous en sachant que notre démarche repose sur un dispositif artistique empirique. En effet, la résidence artistique se compose d'une immersion dans un lieu spécifique (observations, entretiens informels, ateliers-théâtres) accompagnée de l'écriture de deux textes à dire<sup>2</sup> suivie d'une performance de théâtre en public. De plus, le temps est compressé puisqu'il s'agit de vivre ces expériences durant une semaine : la performance est l'objectif et clôture la résidence. Cependant, la représentation finale ne peut avoir lieu sans le développement d'une rencontre au croisement de nos disciplines et sans le recours aux liens passagers que nous pouvons nouer avec les patient-e-s, les soignant-e-s de l'hôpital et les habitant-e-s de Saint-Alban. Ainsi, l'expression « les arts de la parole » ne désigne pas seulement ici le moment de théâtre formalisé mais d'abord le débat d'idées entre nous, « les femmes » de l'équipe. Et si continuer à parler « des femmes » était un piège ? Aussi, ces moments privilégiés de dispute intellectuelle apparaissent très vite comme la condition de possibilité d'une approche critique de la catégorie « femme », puisqu'il s'agit à la fois de considérer « les femmes » comme une identité politique provisoire, plurielle et instable à l'instar des théories féministes, tout en identifiant les usages sociaux « des destins de femme » auxquels chacune est encore confrontée. Cette double exigence est difficile à tenir, mais elle a l'avantage de rappeler qu'une catégorie sociale est à la fois un lieu de revendication politique et un lieu d'enfermement identitaire. En cela, tenter de trouver des espaces de parole, où cette double articulation est prise en compte par des acteurs des champs universitaires et artistiques, est une occasion de plus pour penser l'espace de la cause des femmes entendue notamment comme « un univers de pratiques et de croyances orientées autour d'un enjeu commun, la cause des femmes et l'idée d'un espace de luttes autour de cet enjeu qui (re)produisent les rapports de pouvoir en son sein » (Bereni, 2012, p. 31). Nous tentons donc à notre endroit de nous rassembler autour d'une lutte commune contre toutes les formes d'oppressions, dans une transversalité des disciplines. Nous tissons alors des liens entre psychiatrie, recherche ethnographique sur le

---

2. « Carto-collectage » et « Espaces autres ».

genre et théâtre. Enfin, il s'agit bien ici d'articuler la double réflexion concernant la catégorie « femme » sur un terrain politique précis, en liant féminisme et économie politique, la résidence artistique intervenant dans un contexte de démembrement des services psychiatriques en France<sup>3</sup>.

À partir de là, que pouvons-nous faire ? La question demeure à l'endroit du théâtre et des études de genre, cantonné pour l'un à la représentation des mondes sociaux et pour les autres à leur analyse. Et si « jouer avec le genre » dans sa dimension performative (Butler, 2005) consistait à faire de la construction sociale des marges et des normes dans lesquelles les femmes constituent des « classes sexuelles » (Goffman, 1977, p. 301) un terrain de jeu subversif ? Alors, à quoi pourrait bien servir la catégorie « femme » en dehors du travail de légitimation des discriminations de sexe, de race et classe ?

### Arts et psychiatrie en Lozère

C'est l'automne dans ce pays de Lozère où l'hôpital de Saint-Alban domine les Causses. Bastion de la psychiatrie institutionnelle durant la seconde guerre mondiale, l'hôpital rassemble aujourd'hui cent quinze patient-e-s<sup>4</sup> réparti-e-s sur quatre unités de soin. Nommé « centre hospitalier François Tosquelles » depuis 1995, il survit malgré les coupes budgétaires<sup>5</sup> qui provoquent la réduction du personnel soignant et la fermeture de services complémentaires décisifs dans l'insertion des « malades » à l'extérieur. Néanmoins, le centre hospitalier continue d'accueillir des artistes<sup>6</sup> dans une grande maison à quatre chambres située sur le site, à proximité de la chapelle, de la cafétéria et de la cantine, trois lieux de sociabilité conjoints dans un seul périmètre, en contrebas des pavillons et au-dessus du petit village de Saint-Alban-sur-Limagnole composé de mille quatre cents habitants. Ainsi « la résidence de territoire » de la compagnie de théâtre EXIT Hélène Soulié s'inscrit dans le cadre du dispositif « Contrat

---

3. L'appel du collectif des 39 du 15 septembre 2015 et du 1<sup>er</sup> novembre 2014 contre la réduction du personnel en psychiatrie. <http://www.hospitalite-collectif39.org>.

4. Les résident-e-s de l'hôpital sont nommés patient-e-s et/ou soigné-e-s dans le texte comme une façon de rendre compte de leur double condition de « malade » dans l'institution.

5. L'appel du collectif des 39 du 15 septembre 2015 et du 1<sup>er</sup> novembre 2014 contre la réduction du personnel en psychiatrie. <http://www.hospitalite-collectif39.org>.

6. Un poste est dédié à la vie culturelle de l'hôpital de Saint-Alban et à l'accueil des artistes en résidence.

Territorial pour l'Éducation Artistique et Culturelle » (CTEAC) démarré en 2011. Elle est à l'initiative du théâtre public Les Scènes Croisées de Lozère, comme le rappelle le directeur Nicolas Blanc : « Les résidences d'artistes à l'hôpital ont pris la suite du dispositif Culture à l'hôpital. Ce partenariat existe depuis les années 2000. »<sup>7</sup>

La psychothérapie institutionnelle laisse son empreinte notamment par la présence encore active de l'Association culturelle de Saint-Alban et du collectif Rencontres<sup>8</sup>. Le roman de l'écrivain Didier Daeninckx, *Caché dans la maison des fous* (2015), évoque ce lien étroit tissé dès les premiers moments entre les arts et la psychiatrie à l'hôpital par l'intermédiaire des artistes réfugiés durant la Seconde Guerre mondiale :

Paul Éluard y passe huit mois, avec cette double menace de l'enfermement des êtres et de l'enfermement du monde dans la barbarie, cette double résistance à la normalité et à la folie. Dans cet hôpital, où l'on favorise le surgissement de ce que l'on nommera plus tard l'art brut, le poète-résistant découvre comment la parole des « fous » garantit la parole des poètes.

Il suffit encore d'écouter le souvenir d'enfance de Mireille Gauzy, membre active de l'Association culturelle de Saint-Alban, pour se faire une idée de l'influence de l'hôpital sur la vie sociale du canton :

Quand je voulais jouer, c'est ici que je venais. Mon premier spectacle, c'est ici que je l'ai vu. Il y avait la plus grande

---

7. Une Convention est signée entre le Ministère de la culture et celui de la santé le 4 mai 1999 ; elle se définit comme un programme national « Culture et santé » (anciennement « Culture à l'hôpital »). L'objectif de ce dernier est d'inciter les acteurs culturels et les responsables d'établissement de santé à construire ensemble, une politique culturelle inscrite dans le projet d'établissement de chaque hôpital. Pour sa mise en œuvre, les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et les Agences régionales d'hospitalisation (ARH) sont appelées à se rapprocher et à signer des conventions régionales et les établissements de santé à solliciter les réseaux culturels de proximité.

8. L'Association culturelle de Saint-Alban naît d'abord sous le nom « d'association culturelle du personnel » en 1958. Elle gère la formation des soignant-e-s et aménage des temps de retours sur les pratiques professionnelles en psychiatrie. La remise en cause de la spécificité du diplôme d'« infirmier de secteur psychiatrique » par le ministère de la santé dans les années 1980 incite l'association culturelle à créer en juin 1986 les « rencontres de Saint-Alban ».

bibliothèque du département. C'était un espace de liberté avec des grandes fêtes avec des costumes. La majorité des gens préféraient aller à la fête de l'hôpital plutôt qu'au village !  
(Entretien avec Mireille Gauzy, 5 octobre 2015)

Le rapport entre arts et psychiatrie permet de contextualiser notre résidence et de nous inscrire dans une histoire sociale des lieux, même si celle-ci semble s'écrire au masculin. Il est curieux de constater que, sur les six noms donnés aux pavillons jusqu'en 2014, seul le nom d'une femme, Maria Montessori, vient troubler l'ordre masculin. Les femmes sont également absentes du discours lorsque nous évoquons, avec l'ancien infirmier Yves Baldran, l'équipe de la psychothérapie institutionnelle de Saint-Alban ou les personnes ayant eu des responsabilités à l'hôpital. Pourtant, des noms reviennent à la mémoire des anciens employés si on prend le temps de raviver les souvenirs, comme ceux de Marguerite Guérin (aumônière), Agnès Masson et Madame Pin (directrices), Madame Prince (en charge de la formation du personnel).

### **Des espaces de paroles : « le café-clope » et les ateliers-théâtre**

La découverte des lieux passe par des modalités de rencontres *in situ*. Durant huit jours, entre le 1<sup>er</sup> et le 8 octobre 2015, nous menons un travail de collectes de récits de vie et de paroles, principalement dans la cafétéria et la cantine où soigné-e-s et soignant-e-s peuvent se côtoyer, voire se confondre. Équipées chacune d'un carnet de notes et d'un enregistreur, nous allons, la comédienne, la metteuse en scène et moi, à la rencontre de Pascal, Valérie, Sabine, Natacha, Marie-Claire, Eric, Jennifer, Yannick, Kevin, Hélène. Les patient-e-s comme les soignant-e-s s'appellent par leurs prénoms. L'absence de patronyme permet à chacun d'être à la fois identifié socialement et personnifié sans être affilié à une famille en particulier. Si le patronyme de l'une des patient-e-s surgit, il n'est pas associé à son prénom. Ainsi, nous avons entendu : Madame Blain et non Nathalie Blain. Il en est de même pour notre équipe : nous sommes toutes nommées par nos prénoms, ce qui permet aux patient-e-s de projeter sur nous des figures de leur entourage. Tantôt, nous sommes prises par exemple pour des médecins, tantôt comme des membres d'une fratrie. De même, la galerie de prénoms des patient-e-s et des soignant-e-s permet de déployer un imaginaire aussi de notre côté, comme si les prénoms étaient l'amorce d'une écriture d'histoires de vies multiples à la manière des « vies minuscules » de Pierre Michon (Michon, 1984). Une façon, pour nous, de prendre du recul

par rapport à la vision des « vies enfermées » que peut nous renvoyer l'hôpital psychiatrique.

Le matin, la metteuse en scène, Hélène Soulié, passe son temps à la cafétéria, boit des cafés et fume des cigarettes avec les patient-e-s et les soignant-e-s. Elle entre de manière pragmatique dans l'économie des échanges quotidiens :

Les femmes me donnent un bonbon. Un bonbon contre un café.  
Tout se troque ici. Un chamallow – une cigarette. Un kréma – un café. C'est pas cher les bonbons elles disent 1 euro 30. 1 euro 70. Le paquet. (« Espaces autres », octobre 2015)<sup>9</sup>

Pour sortir du lieu tout en restant dedans, la metteuse en scène se consacre également aux échanges extérieurs par téléphone pour gérer les affaires courantes de sa compagnie et entretenir des relations personnelles. Dès le deuxième jour, elle demande à « aller au plateau » pour ne pas perdre le fil de son sujet. De son côté, la comédienne Audrey Montpied m'accompagne dans des entretiens plus longs où il s'agit de mobiliser à la fois l'écoute des timbres de voix, des variations de tons, des va-et-vient entre cris, silence, chuchotement ; l'observation des postures des corps comme pour appréhender « des façons de dire et de faire » (Verdier, 1979).

Nous allons au village, au bar, chez le boucher, à l'église où nous rencontrons même des ancien-ne-s de l'hôpital. Nous les invitons à nous rejoindre aux ateliers de théâtre qui se déroulent l'après-midi. Les ateliers ont lieu à la chapelle de l'hôpital. La chapelle est le fruit d'un travail collectif mené par les patient-e-s et les soignant-e-s de Saint-Alban de 1965 à 1970. Lieu intime et oppressant à la fois, la chapelle est ornée de statues en arkose. Son toit, ses murs et ses bancs sont d'un bois sombre. Les radiateurs chauffent au maximum et il est impossible d'en régler le thermostat. La présence imposante d'un Christ en bois de plus de quatre mètres s'ajoute à la sensation étouffante du lieu. Là, nous nous retrouvons deux heures durant à faire des jeux de rôle qui consistent à se mettre en scène tour à tour. Tantôt spectateur-trice, tantôt acteur-trice, les patient-e-s se confrontent aux contraintes de la mise en scène de soi dans un espace-temps délimité. Nous les questionnons sur leurs rêves et nous les invitons à investir le plateau autour de petites saynètes. Il est souvent question d'amour, car « on n'a pas le droit d'être amoureux dans le même service », de célébration d'anniversaire et de séjour à l'étranger. De nouveau, « on peut être

---

9. Extrait du texte écrit pour la performance « Espaces autres », Hélène Soulié, octobre 2015, hôpital psychiatrique de Saint-Alban.

qui on veut ici » : Virginie veut devenir cosmonaute, Pauline souhaite être américaine. Delphine s' imagine unijambiste et se met à danser quand Sabine devient une sorcière. Nous trinquons au voyage avec des verres vides en plastique. Pascal à la chemise orange scande : « On sait comment ça commence, mais on ne sait pas comment ça finit » (« carnet de terrain », octobre 2015). Ainsi, l'atelier collectif est un espace d'improvisation et d'exploration des possibles toujours saisissant : jouer à être quelqu'un d'autre avec soi, n'est-ce pas une façon pragmatique d'interroger la construction de nos identités ?

Nous entrons et nous sortons d'une pièce imaginaire comme pour créer de nouveaux espaces à l'intérieur même du plateau<sup>10</sup>. Nous nous regardons, nous commentons et nous mettons des mots sur ce que nous venons de voir. Nous partageons le tout avec les autres. Nous tentons ainsi d'être ensemble, tout en retenant celles ou ceux qui souhaitent partir en plein milieu des séances. « Pourquoi partez-vous Martine ? – Je m'ennuie, je trouve ça dérisoire. » Hélène Soulié dirige, impulse les ateliers et n'hésite pas à rappeler les règles du jeu avec fermeté. Elle ne laisse rien passer. Si un seul membre ne respecte pas la règle, nous recommençons. J'apprécie cette exigence, je la perçois comme une forme de droiture appliquée à tous, sans distinction. Nous nous sourions facilement, nous mettons les mains dans les poches, nous nous regardons faire semblant pour « mentir vrai » (Tossou, 2007). Chacun-e tente de se concentrer le temps d'un jeu de cinq minutes. Le rapport au temps se dilate puisque chaque geste, chaque mot peut trouver une résonnance dans les cadres de jeux proposés.

Les cadres d'improvisation sont de deux ordres : soit il s'agit de co-construire des cadavres exquis à voix haute, en maintenant juste un thème d'une phrase à une autre, soit il est question d'imaginer une scène dans une unité de temps et de lieu. La tentative de formation d'un « nous », ici et maintenant, passe par des jeux aux consignes précises. Comme celle-ci : « Il faut toujours aller de l'avant, toujours repartir de la proposition formulée de la voisine. Si elle parle de l'hiver, l'autre enchaîne avec une discussion en lien avec cette saison, pas de ruptures ni de retour en arrière » (Carnet de terrain, octobre 2015). Il s'agit d'abord de constituer des petites équipes d'improvisations provisoires avec les soigné-e-s et les soignant-e-s, ce qui facilite ensuite les contacts en face

---

10. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. » (Foucault, [1967] 1994, p. 758)



à face à l'extérieur. C'est aussi l'occasion pour la comédienne, la metteuse en scène et moi-même d'appréhender nos différentes façons de faire propres aux métiers de chacune. Aussi, Audrey Montpied utilise ses compétences de comédienne pour se mêler aux autres avec entrain, elle facilite le déroulement des improvisations. De mon côté, je note, observe, enregistre et participe avec un plaisir renouvelé en pratiquant une présence dedans/dehors. En équipe, nous nous retrouvons le soir pour mettre en commun nos notes respectives. Rapidement, il s'agit de préciser ce que la metteuse en scène cherche ici, au-delà du spectaculaire et de l'exceptionnel. Nous portons rapidement notre attention sur ce que Georges Perec appelle « l'infra-ordinaire » (1989, p. 11), c'est-à-dire les détails de la vie quotidienne. Nous partons du principe que « si nous trouvons ce qui est difficile pour les femmes, nous chercherons mieux là où elles résistent » (« carnet de terrain », octobre 2015). Au terme du troisième jour, la metteuse en scène dresse une série de questions en trois thèmes à destination des femmes patientes : le quotidien, les interdits, les modèles féminins. La liste balise les investigations fugaces et nous recentre autour et avec les femmes que nous rencontrons. Il s'agit bien de s'imprégner des ateliers-théâtre et des rencontres informelles pour créer la matière première des deux textes à dire, qui seront performés lors de la soirée finale.

*Le questionnaire « brut » d'Hélène Soulié (Extrait)<sup>11</sup>*

Les femmes  
 Quelle chanteuse aimes-tu ?  
 Quelle actrice ?  
 Quelle chanteuse tu écoutes ?  
 Quel type de voix tu aimes ?  
 Quel corps ?  
 Est-ce qu'il y a des femmes à qui tu t'identifies ?  
 Lesquelles ?  
 Qu'est-ce qui te plaît chez elles ?  
 Tu lis de la littérature écrite par des femmes ?  
 Il y a des écrivaines que tu aimes ?  
 Pourquoi ?  
 Tu connais Marguerite Duras ?  
 Si tu étais une femme politique tu serais qui ?

11. Les coquilles sont dans le document initial, forme orale transcrite par la metteuse en scène.

Tu penses que c'était plus simple avant pour les femmes ?  
Est-ce que tu es amoureuse ?  
Mais ça t'est déjà arrivé ?  
Tu penses que c'était plus simple avant pour les femmes ?  
Est-ce que tu es amoureuse ?  
Mais ça t'est déjà arrivé ?  
L'amour c'est une chose qui compte pour toi ?  
Comment tu fais pour te faire des amis ?  
Vous vous voyez où ?  
En cachette ?  
Est-ce qu'il y a des cachettes chez toi ? À l'hôpital ?  
Au bout de combien de temps tu l'as trouvé ?  
Est-ce que tu as fait des études ?  
Qu'est-ce que tu veux faire dans la vie ?  
Comment tu fais pour le faire ?  
Tu gagnes ta vie ?  
Tu es bien payée ? Correctement ?  
Qu'est-ce que tu en penses ?  
Es-tu payé autant que tes homologues masculins ?  
Pourquoi ?  
Tu vis de quoi sinon ?  
Est-ce que tu parles de tout ?  
Vraiment ?  
Est-ce que tu as des enfants ?  
As-tu envie d'en avoir ?  
Combien ?  
Comment tu fais pour ne pas en avoir ?  
Pour ne pas tomber enceinte ?  
Où aimerais-tu vivre ?  
Si tu avais le choix ?  
Comment comptes-tu t'y prendre pour y vivre dans cet endroit ?  
Être une femme ici en Lozère, c'est particulier ?  
Comment tu vis ça alors ?  
Et à l'hôpital ?  
Être une femme à l'hôpital ?  
Est-ce que tu te sens enfermée ?  
Ça implique quoi d'être enfermée ?  
Et comment on s'en sort alors de ça ?  
Comment tu fais ?  
Pourquoi ?

« On peut être qui on veut ici »

Au terme de trois jours d'ateliers de théâtre à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban avec Pauline, Margot, Virginie, Delphine et quelques autres, je me retourne vers Sandra assise à ma gauche à l'issue du déjeuner. Je lui demande si elle va au théâtre et comment elle s'y rend dans ce pays où la ville moyenne la plus proche est Marvejols, à 35 minutes en voiture. Sandra s'étonne de ma question mais rétorque par une réponse brève : elle se déplace en voiture et se rend au théâtre, aux concerts régulièrement. Je continue mon investigation et m'aperçois que Sandra conduit son propre véhicule. Est-elle majeure ? L'automobile lui appartient-elle ? Comment gère-t-elle la conduite avec la prise de médicaments ? Autant de questions qui cessent de se poser quand j'apprends dans la continuité de notre échange que Sandra encadre le groupe d'adolescentes en tant que psychologue. Le principe de la psychothérapie institutionnelle fonctionnerait-il au point de défaire les lignes de partage entre « normal » et « pathologique » et de montrer ainsi une performativité des places assignées ? Ou suis-je en train d'associer chaque personne que je rencontre à la maladie mentale ? C'est la circulation des patient-e-s et des soignant-e-s dans la cafétéria, à la cantine, entre les pavillons de l'hôpital et au village, qui permet un décloisonnement des statuts et des rôles sociaux. Ainsi, croiser Pascal chez le boucher en fin de matinée au cœur du village, c'est renouer avec un des fondements de la psychothérapie institutionnelle, à savoir « la dimension humaine de la folie » chère à François Tosquelles (1992).

L'expérience de la résidence à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban s'apparente à une aventure en tant « que normal du dedans » (Grard, 2008, p. 151) où sa propre identité peut varier en fonction des interlocuteurs, comme le rappelle une résidente : « On peut être qui on veut ici » (« carnet de terrain », octobre 2015). Le lieu se prête alors à ce jeu de confusion des identités de sexe, des âges et des milieux sociaux. Car fréquenter les « fous », c'est peut-être aussi se confronter concrètement à la construction sociale des classifications de sexe, de race, de classe. Fortement éloignés des injonctions de la vie sociale tout étant confrontés aux règles tangibles de l'établissement psychiatrique, les patient-e-s de Saint-Alban vivent dans une temporalité provisoire due à la maladie mentale et à leurs conditions de vie hospitalière. Les chambres individuelles font rarement l'objet d'une occupation personnalisée. Il est interdit de faire des trous dans le mur. Pourtant, pour certain-e-s patient-e-s, l'espace qui leur est attribué devient parfois « une chambre à soi » au regard des nombreuses années qu'ils y passent. Petit privilège pris sur le vif, c'est en notre qualité d'artiste et de chercheuse que nous avons pu nous introduire dans les couloirs

des pavillons et à l'intérieur des chambres de Jennifer, Sabine ou Eric sans trop savoir, au départ, ce que nous venions y chercher. En effet, si l'objectif est bien de collecter des stratégies de femmes et d'hommes face aux formes multiples d'enfermement et de discrimination, comment créer une rencontre avec des femmes et des hommes dont le chez soi est une chambre d'hôpital ?

### **L'espace fou du langage : un espace de la cause des femmes**

L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban se prête à la rencontre de personnes dont les récits de soi prennent la forme d'événements pouvant être répétés plusieurs fois (« à deux ans, je me suis fait renverser par une voiture »), de besoins immédiats qui traduisent des habitudes (compter ses cigarettes et les ranger) ou encore d'énoncés performatifs avec une dimension morale (les phrases commençant par « il faut que »).

Pour rester au plus près de notre projet, il s'agit de ne pas reprendre les mots des résidents en dehors de tout contexte pour les mettre dans un bout à bout fragmenté comme une folie en plus. Mais comment procéder ? Car que peut signifier la notion de « stratégie féministe » pour des femmes qui sont enfermées dans un hôpital psychiatrique, parfois même sans leur consentement ? Nos échanges avec les soignées comme avec les soignantes nous renvoient alors à nous-même : « Si nous pensons que les femmes ici n'ont pas de stratégies, montrons-leur des femmes qui luttent ! Chercher les stratégies des autres, c'est mobiliser les siennes » (« carnet de terrain », octobre 2015). Les rencontres avec des histoires décousues accentuent notre désir d'en découdre avec les stéréotypes et les discriminations que nous subissons nous-mêmes en tant que femmes prenant la parole dans l'espace public. Comme le rappelle Hélène Soulié :

Donner la parole à une femme, après un temps de rencontre avec des femmes, après avoir écrit un texte sur l'aventure de cette rencontre et avoir creusé l'espace de la rencontre entre ces femmes et moi, est déjà en soi, constitutif de cette volonté de sortir des idées reçues par rapport aux femmes, de mettre des mots, nos mots aux cœurs des oreilles, des mots singuliers, de femmes. (Soulié, août 2016<sup>12</sup>)

---

12. Tous les propos rapportés de la metteuse en scène Hélène Soulié sont des extraits d'un échange de courriels datés du mois d'août 2016.

Plus encore, il s'agit bien de s'approprier ou de défaire, ou encore de conjuguer à nos propres histoires et questionnements un matériau oral composé de micro-récits épars, sans liens apparents. Les fragments et les thèmes abordés en série associative offrent justement des interprétations multiples où il est question de parler de soi plutôt que de se raconter. Hélène Soulié précise : « Il y a deux textes distincts<sup>13</sup>. Un texte de collectage que l'on pourrait associer à l'espace fou de la langue, et un autre plus personnel sur la rencontre que je fais en ce lieu. »<sup>14</sup> Le carto-collectage se compose de phrases courtes rapportées sur la base d'une rengaine, à l'image de ces phrases rythmiques et répétitives que nous avons entendues toute la semaine. On retrouve des bribes d'entretiens réalisés à Saint-Alban, les observations *in situ* mais aussi des réflexions et des interrogations sociologiques en passant par des données de cadrage historique. Certaines questions sont reprises tout en gardant la déformation opérée entre l'écoute et la mise à l'écrit ; elles demeurent ainsi inachevées dans leur tentative de faire le lien avec des questions politiques sur la place des femmes : « Est-ce qu'au vu de ce que vivent les femmes dans la société civile... ? » (Extrait de « Carto-collectage », octobre 2015). Dans le texte, le « je » est dans l'action et côtoie un « il faut »<sup>15</sup> plus expectatif.

Nous retrouvons les préoccupations que nous avons en commun avec les personnes rencontrées sous la forme de thématiques associées : la nourriture et les soins du corps, l'amour et les espaces de lutte, l'économie des moyens et la vie quotidienne. Les thématiques sont enchevêtrées les unes aux autres dans un va-et-vient entre le « tu » et le « je ». La peur de la perte de la raison traverse le texte et aborde ainsi la figure redoutée de « la femme folle » :

Le garde fou. La garde folle. Tu as ta façon de voir et j'ai la mienne. C'est beau ! C'est à vous de voir pas à nous. N'est pas fou n'importe qui n'importe quand et de toute les manières. Je pressens un petit tsunami qui va inonder mes certitudes. (« Carto-collectage », octobre 2015)

C'est ainsi qu'au cœur de nos échanges, Hélène Soulié fait référence à Camille Claudel et Virginia Wolf qui ont en commun d'être considérées

---

13. « Carto-collectage » et « Espace autres ».

14. Le texte se compose de 3 500 signes sur 11 pages en police *Times new roman*. Il se divise en deux parties : « Carto-collectage » et « Espaces autres » de taille équivalente.

15. Dans la première moitié du document, l'expression « il faut » apparaît dix fois.

comme des femmes artistes sujettes à la maladie mentale<sup>16</sup>. La relation entre « femme » et « folie » dans le cadre de cette résidence est explorée à partir de la circulation entre le langage du théâtre et « les mots de la folie » :

On parle pour faire comme tout le monde. Pour s'occuper. Les mots tournent sans discontinuer. On parle ensemble – sans parler la même langue. Comme dans un pays étranger – Il n'y a pas d'évidence à se parler. On fait des gestes pour expliquer. Des dessins. On répète beaucoup. On articule. On demande de répéter. D'articuler. Les mots sont au *cœur de* la rencontre – et à la fois ne sont rien. Ils sont prétextes à être. Ou à faire semblant d'être. Sinon – je serai comme toi. (Extrait de « Carto-collectage », octobre 2015)

Ainsi, l'espace fou du langage désigne pour la metteuse en scène la possibilité d'une polyphonie autour d'une même phrase :

J'aime assez regarder les mots, ce que disent les gens sans présupposer de sens, littéralement. Je réinvente même les sens à des mots en les écoutant, par exemple j'aime beaucoup le mot cimetière, non que je sois morbide, mais parce que j'y entends cime et erre. Alors je trouve le mot rassurant, justement par rapport à l'idée de la mort.

Il s'agit aussi d'interroger le poids des mots face à l'expérience concrète et singulière de l'hôpital. Le langage s'ancre dans un lieu et résonne avec ses règles et son fonctionnement. L'hôpital offre ainsi à la metteuse en scène l'occasion de réfléchir aux usages de la parole dans un contexte particulier où les mots peuvent être déconnectés des usages courants des signifiants :

Dans l'enceinte de l'hôpital qui est un lieu avec son propre fonctionnement, ses codes, dont je ne connaissais pas l'existence, alors il faut ré-appréhender le sens du commun. Et à l'hôpital il faut avoir des clefs, de nouvelles clefs au sens propre comme au sens figuré, des clefs pour ouvrir des portes et se déplacer, et des clefs

---

16. « Folle » est une insulte professée à l'encontre des femmes artistes, comme en témoigne la plasticienne Annette Messager : « On m'a traitée de folle, de sorcière, de guerrière, de putain, de garce. À la vue des photos d'enfants aux yeux rayés, on m'a agressée » (Bard, 2012, p. 156). Est-ce à dire que le fait d'être qualifié de fou/folle serait le signe d'un dépassement des limites des cadres normatifs assignés aux groupes sociaux de genre, qui pourrait s'entendre comme une invitation à « dépasser les bornes » ?

pour entendre différemment, sous les mots, sur eux, ou à côté, et même au-delà.

Un certain parallèle entre l'enfermement des femmes au dedans de l'hôpital et celles de l'extérieur se dessine : « Le lien c'est la marge. Toutes les femmes, où qu'elles soient, où qu'elles évoluent, pour peu qu'elles fassent quelque chose qu'elles veulent rendre visible sont en marge. » Le texte de la performance passe d'une personne à une autre à partir des sensations et des sentiments rapportés. « La vision avec » qui caractérise le texte s'apparente au courant de conscience propre à la technique narrative de Virginia Woolf ([1925], 1994). Ici « toutes les femmes se valent ». Le second texte est à ce titre remarquable, puisque Hélène Soulié invite à suivre une seule personne au gré de ses rencontres tout en restant centrée sur ses préoccupations personnelles : « Écrire suppose l'aveu d'un désir. Mais est-ce forcément le sien ? » (Forrest, 2002, p. 58). Dans le désir des autres, on peut aussi reconnaître le sien, car « les paroles ne sont pas terminées. Il faut essaimer. Être des miroirs grisants. Jamais des reflets. » (« carto-collectage », octobre 2015) La metteuse en scène produit ainsi des rencontres au fil de la résidence dans un rapport de femme à femme. Sa vie privée est entremêlée à la vie de ces autres qu'elle appréhende à partir de ses propres prismes (perte de la notion d'espace-temps, paroles et récits insignifiants, incohérence de l'enchaînement des gestes et des actions, etc.). Alors qu'il est question d'amour en filigrane dans les deux textes, le verbe « aimer » n'apparaît qu'une seule fois au début du carto-collectage avec la phrase « j'aime bien sentir bon ». Une femme aime une autre femme dans le texte sans que soit prononcé une seule fois le mot « lesbienne ». Hélène Soulié explique : « Le terme de lesbienne me dérange, parce que pour moi il est réducteur. C'est-à-dire que subitement je ne suis plus une femme avec une vie privée que d'autres (homophobes) disent homosexuelle, je suis homosexuelle. Or, je suis une femme. » Il s'agit bien pour la metteuse en scène d'aborder la rencontre et la relation amoureuse dans toute sa complexité et pas seulement sous l'angle réducteur de la sexualité. Elle poursuit :

Le texte parle de rencontre amoureuse. De la figure de l'amoureuse. De celle qui perd ses repères, qui est déplacée, parce que l'amour déplace. Le texte parle d'un amour tsunami qui emporte tout sur son passage, et d'une femme qui aimerait s'en aller, sortir, partir, rejoindre l'être aimé. C'est ça que j'explore dans mon texte et que je relis aux femmes rencontrées sur place et au lieu. Parce qu'elles aussi voulaient sortir rejoindre leur amoureux

ou amoureuse, et qu'elles racontaient leurs stratégies pour pouvoir se voir, s'embrasser, se retrouver.<sup>17</sup>

En cela, les figures féminines archétypales écrites en série associative, comme celle de l'aliénée ou encore celle de la femme qui aime une femme, viennent corrompre le cadre restrictif des identités de genre, comme deux façons transgressives de remise en cause de l'ordre hétéro-normatif. Aussi, l'acte de langage au sens « d'accomplir », de « faire advenir », joue avec la plasticité des identités de sexe dans le texte de manière indirecte. Car c'est bien la capacité du texte à ne pas aborder frontalement les frontières normatives entre les groupes sociaux qui permet à celui ou à celle qui l'entend de naviguer entre les figures proposées. « La femme » et « l'homme » apparaissent comme des « espaces autres », des options qui permettent tantôt de se positionner face à des qualificatifs encore plus restrictifs, comme celui de « la lesbienne », et qui tantôt offrent la possibilité d'une projection, comme si être une femme pouvait signifier être quelqu'un d'autre. Ici, pourrait-on dire, « la femme, c'est l'autre », même et surtout lorsqu'il est question de figures féminines connues et reconnues au fort capital de visibilité (Heinich, 2012) : « Écouter Sheila. Ou Françoise Hardy. Ou Lady Di. J'aimerais bien être Lady Di. Parler une autre langue. Parler anglais. Et puis fumer. Manger des bonbons. Boire des cafés. Des bières sans alcool – pour être un homme. » (« Espaces autres », octobre 2015) Ainsi, comme le remarque la psychanalyste Louise Grenier « l'association libre donne la parole aux femmes hors du discours sur la féminité » (2005, p. 3). Dans la continuité, la comédienne aborde et déborde les frontières des catégories de sexes dans la performance finale, grâce à un jeu de miroir qui consiste à faire entendre « l'espace fou du langage »<sup>18</sup> et les mots de la folie.

---

17. Dans les faits, les résidents de l'hôpital ont le droit d'avoir des relations sexuelles sans avoir d'espace pour se retrouver.

18. Entretiens avec Hélène Soulié, août 2016.



*Carto-collectage (extrait)*

[...] Quand une femme décompense les autres femmes se mettent autour d'elle. Elles forment un cercle autour d'elle. La question c'est questionner. On n'est pas dans le jugement. On est dans le moment présent. Je peux dire ce que je veux ici. Je peux être qui je veux. Les résidents vivent des choses ordinaires de façon extrapolée. Si y'a rien. Faut chercher plus. Il y a. Des stratégies. Les stratégies ne perdurent pas. Une stratégie en amène une autre. Une stratégie doit en amener une autre. Mais qu'est-ce que vous entendez par stratégie ? Stratégie de résistance ? De lutte ? Comment vous faites ? Je ne sais pas. Je cherche. Je n'ai pas la folie de me prendre pour ce que je suis. On peut rester sur des choses petites. Il faut re-décaler. Il faut aller vers soi. Vers l'humain. Vers soi c'est vers eux. Ce que je ressens est très vivant. Ce n'est pas virtuel. On n'a pas le choix. Soit on est en route vers la terre promise, soit on est route vers la barbarie. Il faut rétablir une démocratie. Rétablir des relations sociales. Tout le monde a le droit de parler. Ici on laisse à chacun sa place de sujet. Vous êtes déçus mais ce n'est pas la fin. Ça vous va comme réponse ? Il ne faut pas oublier Agnès Masson. Médecin directeur en 1933. Directrice ! Elle a introduit de l'humanité. De la dignité. [...]

*Espaces autres (extrait)*

[...] Je rencontre des femmes. Elles me parlent. Elles semblent ne plus se souvenir d'où elles viennent... Où elles vont est une question que je n'ose leur poser. Depuis combien de temps es-tu ici ? Je ne me souviens plus. Longtemps. Sûrement.

Leur vie, c'est ici. Jusqu'au village. Une fois – il est question de Rodez – ou de Millau. Rodez – ou Millau – sont les villes les plus éloignées dont elles se souviennent. Villes du bout du monde. Un amoureux à Rodez – ou à Millau, je ne sais plus. C'était il y a longtemps. La vie – c'est ici. La vie s'est organisée – ici.

Elles ont – ou non – le droit de sortir. Ça dépend. Sortir. C'est sortir seule. Aller – seule – au village. « Avoir le droit de » semble être – le graal – ultime. [...]

## Le présent : un espace-temps pour jouer à la femme

À Saint-Alban, les femmes que nous rencontrons parlent d'elles sans passer forcément par le récit de vie, qui est parfois indicible. Parler de soi implique de faire état de ses émotions présentes ou passées ou encore d'avoir recours à l'événement. C'est aussi une façon de se situer par rapport à l'interlocuteur dans cet hôpital psychiatrique où le rapport aux dispositifs de « normalité » est une question constante : « À deux ans je me suis fait renverser par une voiture. Sinon je serais comme toi. » (« Espaces autres », octobre 2015)

En proposant une performance avec une comédienne seule en scène face à un public composé des femmes soignées et soignantes rencontrées dans les ateliers et les moments informels, Hélène Soulié rappelle sa spécialité : faire venir la parole sur le plateau, ici et maintenant. Jouer avec le sens des mots sans avoir à négocier avec le réel, car « des choses doivent être dites » (Soulié, août 2016). Si, pour l'ethnologue Jeanne Favret-Saada, les mots ont de la « force » (2009, p. 31), plus encore, ils sont « des actes de parole » (*Ibid.*, p. 29), il s'agit bien d'offrir un espace de réception et d'écoute pour saisir le pouvoir des mots sur les représentations figées de la réalité sociale. Aussi, la forme de la performance est froide et conventionnelle. La comédienne se présente assise sur un tabouret haut, de bar. Elle est face à une table qui accueille juste la taille de son ordinateur portable. Seul un projecteur éclaire son espace, elle est au centre gauche du plateau. Ses cheveux mi-longs ondulés sont attachés par une barrette comme pour mieux laisser voir son visage. Elle porte des lunettes, un jean et un caraco blanc, laissant ses épaules et ses bras nus. Son visage est long, avec un menton fortement dessiné. Elle porte des bottines à talons. On peut dire que son allure est quotidienne puisqu'elle porte ses propres vêtements du jour.

Le soir de la performance publique, une centaine de personnes est réunie dans la chapelle. En plus des patient-e-s et des soignant-e-s de Saint-Alban, un groupe d'adolescent-e-s venus de Mende, des habitants des alentours et des membres de l'association culturelle composent l'assemblée. La soirée se déroule en deux parties : la performance de la comédienne Audrey Montpied dure une heure et est suivie d'un échange avec le public. Il s'agit d'un souhait de la metteuse en scène de proposer un temps d'échange en présence « d'une experte dans un domaine en lien avec le thème de la résidence ». Les questionnements en cours se poursuivent après la performance, comme pour dire que « la recherche continue ». Geneviève, de l'Association culturelle de Saint-Alban, se porte volontaire et accepte donc de clôturer la soirée en faisant le lien entre la place des femmes dans l'histoire de la psychothérapie institutionnelle et notre résidence ici. La performance se place sur le terrain

symbolique des représentations, tandis que les discussions permettent à la fois de prolonger les réflexions entamées durant la résidence et de réaliser un retour réflexif sur le processus artistique. Si le texte exploite l'enchevêtrement de situations vécues sur le vif et des réflexions sociologiques, il se situe toujours à la marge de toute tentative explicative des parcours des femmes interviewées pour « comprendre à la fois comment elles sont arrivées là et les prendre avec ce qu'elles sont au présent » (« carnet de terrain », octobre 2015).

Cette inscription dans le moment présent permet de profiter du caractère provisoire du temps de la performance pour explorer des vies du dedans, en dehors de tout jugement de valeur. Les identifications spontanées sont alors possibles. Patient-e-s comme soignant-e-s se reconnaissent dans les propos rapportés par la comédienne ; ils interviennent par des remarques à voix hautes, par des rires et des exclamations. La performance se fait ainsi, « se fait au fur et à mesure sous le regard » de ces acteur-e-s-témoins qui composent le public<sup>19</sup>.

### Je ne suis pas votre Femme

Audrey Montpied loge ses mots dans des phrases sur un ton monocorde sur le principe de la suspension de toute intention. Tout investissement physique est réduit à la seule portée de sa voix. Elle lit une heure durant quasiment sans bouger. Elle tente de rester verticale (Guiraudie, 2016) sur ce tabouret haut qui l'incite à vouloir toucher les deux pieds par terre sans y parvenir. Son équilibre est précaire si bien qu'elle fourche parfois sur les mots du texte et relâche sa vigilance. Son corps est donc incliné pour demeurer sur son tabouret, ce qui lui donne une allure à la fois sensuelle et burlesque<sup>20</sup>. « La ritualisation de la féminité » (Goffman, 1977, p. 50) est ainsi réduite à des gestes simples et furtifs. Sa façon de détacher ses cheveux en se levant de manière impulsive de son tabouret lors des dernières minutes invite la figure de la *pin-up* dans un jeu de hanches et de bassin mobilisé sur le rythme frénétique de la chanson *Can't take my eyes of you* du groupe nord-américain Boys Town Gang (1982)<sup>21</sup>. Par cette attitude passive-active travaillée avec la metteuse en scène, la comédienne nous

19. « Ton film n'est pas fait. Il se fait au fur et à mesure sous le regard. » (Bresson, 1975, p. 75)

20. Pour donner une idée de la bonhomie générale de la comédienne, Audrey Montpied peut être rapprochée de celle de l'actrice des années 1920, Valeska Gert.

21. Clin d'œil de la metteuse en scène à la communauté gay de San-Francisco à laquelle le groupe Boys Town Gang s'adressait au début des années 1980 grâce au succès de la voix de la chanteuse américaine Cynthia Manley.

invite au vagabondage entre elle et les autres femmes. Elle peut être toutes les femmes et aucune d'entre elles. Elle offre la possibilité d'un « je suis une femme » et celle d'un « je » indéterminé. L'heure de la performance permet d'aller et venir à sa guise sans être pour autant totalement absorbé par la densité du texte, car il ne s'agit pas d'enfermer les mots et encore moins les discours rapportés. Pour la metteuse en scène :

Le texte parle de mémoire, de labyrinthe, d'absence de mots pour dire, et de désir malgré tout d'exister, d'être soi. Le texte parle d'amour aussi, et vient tordre le cou aux stéréotypes, clichés véhiculés à la fois sur les femmes, et les femmes en hôpital psychiatrique. Nous sommes toutes folles [...] et désarmées. Le recours à la parole est une façon de se réarmer. (Hélène Soulié, août 2016)

Le texte de la performance place la narratrice principale en tant « qu'observatrice du dedans » et libère un espace de transfert idéal pour accueillir des récits protéiformes. Ainsi, la comédienne Audrey Montpied semble parler d'elle tout en convoquant la vie des femmes soignées. Elle livre des histoires autres que la sienne en mobilisant directement ses besoins et ses activités du moment et parvient à se parler à elle-même comme pour mieux s'entendre dire :

Je la regarde. Et je me demande si elle existe – encore. Elle me parle – et je me demande si elle existe. Ou si elle a disparu. Ou – est en train – de disparaître. Je me demande si l'hôpital n'est pas un lieu – de disparition. Je me demande si je ne suis pas moi-même en train de disparaître. Je m'accroche à mon téléphone portable. J'envoie des SMS pour qu'on me réponde et que mon portable sonne ding. Comme un réveil nécessaire plusieurs fois dans la journée. Ding ding. (« Espaces autres », octobre 2015)

L'articulation des mots et l'enchaînement des phrases constituent une dimension technique importante qui concourt à donner ce caractère spontané à un présent sans intention. Car comment donner à entendre une parole sans intention ? L'aménagement de différents espaces symboliques est peut-être la réponse apportée par la metteuse en scène à cette question :

C'est comme dans toute rencontre humaine, il faut aller l'un vers l'autre, l'une vers l'autre, et travailler sur l'espace entre les deux individus, en théâtre on appelle ça le *go-between*. L'espace

entre le texte, la parole et moi, puis l'espace entre ce que j'entends et ce que l'actrice ou l'acteur entend, et finalement l'espace entre ce qui est montré, dit sur un plateau et le spectateur qui le reçoit. Il faut explorer cet espace-là toujours, sinon la rencontre n'a pas lieu, sinon on se bouffe, on se dévore, mais on ne peut pas inventer quelque chose de singulier, de présent, de collectif. C'est le propre du théâtre. (*Ibid.*)

La prise en compte par la metteuse en scène des espaces de transmission entre le texte, la parole et celui ou celle qui la reçoit, est une manière de rappeler les conditions de possibilité de l'altérité.

Le défi alors pour le/la spectateur-trice est bien de pouvoir se laisser aller à la fiction documentée<sup>22</sup> par le va-et-vient entre la distanciation et la reconnaissance imparfaite de soi dans l'autre<sup>23</sup>. En effet, chercher à s'identifier sans y parvenir, c'est peut-être laisser venir la possibilité d'un autre. Car, qu'est-ce que la division binaire du monde social en masculin et féminin, si ce n'est sa capacité à délimiter un espace privé des autres ? La performance d'Audrey Montpied invite alors toutes les personnes présentes à investir des potentialités d'action, là où les figures sexuées sont comme des supports pour aller ici et aller voir ailleurs, en passant par des modalités conventionnelles et normatives aux plus imaginatives à l'aide d'un jeu de miroir entre la scène et le public :

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (*Ibid.*)

22. « Le réel n'est pas dramatique. Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. » (Bresson, 1975, p. 94)

23. « [...] Je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. » (Foucault, [1967] 1994, p. 756)

## Femme, lesbienne et folle dans les arts de la parole

La performance d'Audrey Montpied joue avec les catégories de sexe, entendu comme un système normatif de classification des groupes sociaux (femmes et hommes). En cela, la position féministe tenue par la metteuse en scène Hélène Soulié se rapproche d'une vision pragmatique des situations d'oppressions vécues par les femmes et les hommes en raison de leur appartenance au sexe féminin et/ou masculin. L'association de l'enquête ethnographique, du jeu de la comédienne et du travail d'écriture de la metteuse en scène (texte et plateau) donne l'occasion d'explorer des formes identitaires en passant par des catégories déjà établies, sans forcément s'y arrêter définitivement. En cela, la performance proposée à l'issue de la résidence de création à Saint-Alban en octobre 2015 nous convie à penser la nécessité pour chacune de construire une image de soi en tant que femme, conforme aux attentes de la société, et l'urgence de s'en défaire. Réduites au temps du présent, les catégories de sexe et les images sexistes se confrontent au travail incessant de leur reproduction. Aborder « la féminité » comme une pratique performative, c'est faire *des femmes* une « fiction mobilisatrice » (Butler, 2009, p. 33) pour la construction d'un espace à soi dans et en dehors des catégories normatives, comme une invitation militante à « être qui je veux, où je veux, quand et comme je veux ». Le recours à « la catégorie femme » permet donc ici de rapprocher des expériences de vie de *femmes* en conjuguant différents types de focalisations avec un enchevêtrement provisoire des identités sur scène. Saisir la performativité du genre au moment même où le spectateur-acteur/la spectatrice-actrice est entre là où il se trouve et là où il se projette (ou pas), c'est réunir les conditions d'une possible transformation des rapports de force entre la charge symbolique des normes de genre et leur efficacité sur nos vies. Les arts de la parole créent peut-être les conditions d'une projection éclatée de nos existences, loin des identités figées auxquelles nous sommes toutes et tous confrontés. Il s'agit donc de dire, plutôt que de raconter, pour inviter le/la spectateur-trice à la réflexion critique sur la capacité d'agir à l'intérieur même des normes de genre.

Les femmes en tant que groupe social non homogène, la femme en tant que figure symbolique et la féminité en tant que valeur performative sont des entrées quotidiennes pour circuler dans l'économie des échanges sociaux. Aussi, proposer une performance avec des espaces de transferts variés, c'est appuyer le fait que « le sujet qui veut résister aux normes (de genre) est lui-même capable

de le faire en vertu de ces normes, voire est produit par elles<sup>24</sup> ». Or, n'y-a-t-il pas une contradiction à vouloir rassembler et ainsi confondre les expériences spécifiques des femmes face aux différents systèmes normatifs ? En ce sens, que signifie donc le rapprochement symbolique entre les figures de « la femme folle » et celle de « la femme lesbienne » ? La difficulté pour la metteuse en scène à se reconnaître dans les dires des femme soignées permet à la figure de « la femme folle » d'interroger la formation d'un « nous les femmes » en imposant une limite au transfert et à l'identification, car si toutes les expériences des femmes se valent, elles ne se ressemblent pas. Comment considérer le corps social des femmes patientes dans un hôpital psychiatrique, qui aux frontières de la « normalité psychique », peuvent devenir ce « dehors nécessaire » à celles qui, bien que subissant la domination des normes hétérosexuelles, entrent dans la matérialisation de la norme sexuelle par la catégorie femme ? Autrement dit, comment appréhender les expériences vécues des femmes patientes<sup>25</sup>, autrement que comme une caisse de résonance des violences faites aux femmes en général et aux femmes lesbiennes en particulier ?

Cette réflexion s'impose dans le cadre du projet MADAM comme une contribution au travail critique des normes de genre qui traversent et fondent les féminismes. Tout un programme pour les arts de la parole qui peuvent « désigner du regard »<sup>26</sup> aujourd'hui, les histoires spécifiques des formes de pouvoir qui s'exercent sur et par les femmes.

## Bibliographie

BARD Christine, 2012, *le Féminisme au-delà des idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu.

BERENI Laure, 2012, « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes », in C. BARD (dir.), *les Féministes de la 2<sup>e</sup> vague*, Rennes : PUR (coll. Archives du féminisme).

---

24. *Ibid.* p. 30.

25. Je pense ici à l'œuvre de Marguerite Sirvins, pensionnaire à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban rendue célèbre pour « la robe de mariée » en dentelle, exécutée en point de crochet avec aiguilles à coudre avec des fils tirés de morceaux de draps usagés (ouvrage réalisée entre 1944 et 1957, Collection de l'Art Brut, Lausanne).

26. Expression empruntée au critique de cinéma Serge Daney (1994, p. 28).

- BRESSON Robert, 1975, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard.
- BUTLER Judith, 2005, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduction de C. Kraus, Paris : La Découverte.
- BUTLER Judith, 2009, *ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction de C. Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam.
- DAENINCKX Didier, 2015, *Caché dans la maison des fous ?*, Paris : Bruno Doucey éditeur.
- DANEY Serge, 1994, *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris : P.O.L.
- FAVRET-SAADA Jeanne, 2009, *Désorceler*, Paris : L'Olivier.
- FOUCAULT Michel, 1994 (1984), « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Dits et écrits*, t. IV, Paris : Gallimard, p. 752-762.
- FORREST Philippe, 2002, « La commande littéraire », in Ph. FORREST et O. MÉNANTEAU, *Près des acacias, l'autisme, une énigme*, Paris : Actes Sud (Beaux-arts collection).
- FRAZER Nancy, 2012, *le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, traduction d'E. Ferrarese, Paris : La Découverte (coll. Politique et sociétés).
- GRARD Julien, 2008, « Devoir se raconter. La mise en récit de soi, toujours recommencée », in A. Bensa (dir.), *les Politiques de l'enquête*, Paris : La Découverte.
- GOFFMAN Erving, 1977, "The arrangement between the Sexes", *Theory and Society*, vol. 4, n° 3, p. 301-331.
- GOFFMAN Erving, 1977, « La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, p. 34-50.



GRENIER Louise, 2005, « La féminité entre psychanalyse et féminisme », <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/media/01/00/353763616.pdf> [consulté le 10 août 2016].

HEINICH Nathalie, 2012, *de la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard (coll. Bibliothèque des Sciences Humaines).

LAFON Lola, 2011, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Paris : Flammarion.

MICHON Pierre, 1984, *Vies minuscules*, Paris : Gallimard.

NOIRIEL Gérard, 2009, *Histoire, théâtre et politique*, Paris : Agone (coll. Contre-feux).

PEREC George, 1989, *l'Infra-ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil (coll. Librairie du XX<sup>e</sup> siècle).

TOSQUELLES François, 1992, *l'Enseignement de la folie*, Paris : Dunod.

TOSSOU Okri Pascal, 2007, *le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon romancier, des Cloches de Bâle à Servitude et grandeur des Françaises*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jacques Migozzi, université de Limoges, 431 p.

VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines).

WOLF Virginie, 1994 [1925], *Mrs Dalloway*, traduction Marie-Claire Pasquier, Paris : Gallimard.

### Autres sources

GUIRAUDIE Alain, 2016, *Rester vertical*, Paris, Les films du Worso.

PECK Raoul, 2016, *I Am Not Your Negro*, Paris, New-York, Port-au-Prince, Velvet Film.

SIRVINS Marguerite, œuvre en dentelle réalisée entre 1944 et 1957 à l'hôpital psychiatrique de St-Alban-sur-Limagnole, « *La Robe de la mariée* », Lausanne, Collection de l'Art Brut.

Résumé : Aurélie Marchand, sociologue et ethnographe, propose la restitution d'une résidence de création artistique initiée par la metteuse en scène Hélène Soulié au centre hospitalier François Tosquelles de Saint-Alban-sur-Limagnole du 1<sup>er</sup> au 8 octobre 2015. La résidence de travail, composée d'un temps d'immersion, de récoltes de récits et d'une performance finale en public, constitue le chapitre premier du projet MADAM, « Manuel d'Auto-Défense à Méditer ». Accompagnée de la comédienne Audrey Montpied et de la metteuse en scène, la sociologue est mandatée pour collecter « les stratégies des femmes » *in situ*, dans la perspective de fournir un matériau brut pour la performance. Cependant, au gré des rencontres informelles et des ateliers-théâtre avec les soignées/soignantes, c'est bien « la catégorie femme » qui se retrouve questionnée au croisement des arts de la scène et des sciences sociales. En effet, l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban apparaît comme un laboratoire idéal pour visiter et déconstruire les catégories de sexes, là où les limites de la « normalité » sont déjà repoussées. Ainsi, la chercheuse appréhende le texte à dire et la forme de la performance comme des lieux de questionnement des identités de sexe, en mettant l'accent sur les figures archétypales traversées et l'enchevêtrement des différents registres de discours. En effet, là où « les femmes » se font entendre, « la femme » est toujours un autre que soi. Aussi, l'analyse du jeu de la comédienne permet à Aurélie Marchand de souligner l'effet de distanciation et d'identification « ratée » avec les catégories de genre. Ici, « jouer avec le genre » revient à explorer la « catégorie femme » comme autant de façon de se situer et de se décaler par rapport aux images de soi renvoyées.

Mots-clefs : Ethnographie, sociologie, genre, théâtre, hôpital psychiatrique, performance, féminisme, France

## *Ethnographies, Gender and Performances in Saint-Alban Psychiatric Hospital. An Illustration of “Gender Trouble”*

*Abstract: Aurélie Marchand, sociologist and ethnographer, offers to render an artistic residency initiated by the stage director Hélène Soulié in François Tosquelles hospital in Saint-Alban-sur-Limagnole (France) from the 1st to the 8th of October 2015. This residency, which consisted in a period of immersion, the gathering of individual stories and a final public performance, is the first chapter of the project “MADAM-Manuel d’Auto-Défense à Méditer”. Along with the actress Audrey Montpied and the director, the sociologist is appointed to gather “women’s strategies” in situ, in order to supply the performance with raw material. But in the course of informal meetings and theatre workshops with both patient-e-s and nursing staff, the “women category” comes into question at the crossroads of performing arts and social sciences. Because Saint-Alban mental institution appears as an ideal laboratory to visit and deconstruct sex categories, since this is a place where “normality” limits have already been stretched out. Thus, the researcher comprehends the text to be said and the form of the performance as places of wonder about sex identities, stressing the archetypal figures and the intricacy of various discourse registers. Indeed, when “women” make themselves heard, “the woman” is always someone else. Then, the analysis of the stage acting allows Aurélie Marchand to highlight the effect of detachment and “missed” identification with gender categories. Here, “playing with gender” becomes an exploration of the “woman category” as different ways to situate and displace oneself towards reflected images of self.*

*Keywords: Ethnography, sociology, gender, theatre, psychiatry hospital, performance, feminism, France*

### **Note sur l’auteur**

Aurélie Marchand est sociologue et ethnographe, membre de GEDI « Genre, discriminations sexistes et homophobes » (Maison des sciences humaines, Université d’Angers). Depuis 2010, elle utilise les techniques d’enquêtes des sciences sociales au service de projets qui articulent ethnographie, genre et corps politique.